ALBRECHT DÜRER

KUPFERSTICHE

II

HOLBEIN-VERLAG
MÜNCHEN

Albrecht Dürer Kupferstiche

Ausgewählt und in getreuen Nachbildungen
mit einer Einleitung herausgegeben von
Ulrich Christoffel.

II.

Erschienen im Holbein-Verlag / München.

Ggltofs.

Verzeichnis der in dieser Mappe enthaltenen Blätter:



Einleitung

Die Werke, die Dürer in den letzten 10—15 Jahren seines Lebens, ungefähr seit 1514, schuf, halten sich auf einer gleichmäßigen Höhe meisterhafter Vollendung. Von Entwickelung kann man in diesem Zeitraum nicht mehr im Sinne eines beschleunigten und sich durch Krisen und Erschütterungen fortzeugenden Wachstums reden, sondern nur mehr in dem gedämpfteren Sinne eines Reifens der Frucht, die schon Fleisch angesetzt hat und sich wohl vergrößern, aber nicht mehr verändern kann. Und der Spätstil Dürers sollte sich im Kupferstich die würdigsten und gestaltreichsten Dokumente schaffen. Da war es schon durch das kleine Format bedingt, daß diese künstlerische Reife von einer innerlichen Intensität des Empfindens durchglüht sein mußte, denn es erschwerte, vertiefte aber zugleich die Aufgabe des Künstlers, wenn er auf einem kleinen Blatt Papier die Summe von formaler Bildung, seelischer Stoßkraft, darstellerischer Größe zu einem Wirkungsausdruck vereinigen sollte, die der Italiener an großen Wänden, die schon durch das äußere Maß die innere Monumentalität heben, entfalten konnte. Diese letzte Steigerung der Gestaltungsfähigkeit Dürers wurde begleitet oder vielmehr stand in einem gegenseitigen Bedingungsverhältnis zu einer letzten Verfeinerung der technischen Ausdrucksmittel.

Meisterschaft ist nicht wie Genie ein Fatum, sondern eine Erfüllung zu der der Künstler durch Tatkraft und besonnene Selbstzucht in der Ausbildung des angeborenen Talentes selbst sich emporheben kann. Auch Dürer mußte eine lange und mühevolle Entwicklung erst zurücklegen, ehe er Stiche von der Vollendung des „Hieronymus“ (Abb. 2) oder des „Apostels Philippus“ (Abb. 14) schaffen konnte. Diese Entwicklung ist in der Einleitung zur ersten Mappe dieser Ausgabe kurz angedeutet worden: Über die quattrozentistische Tradition, die den jungen Künstler geschult, über die Anfänge eines zwar linear bestimmten, aber doch in der Erfassung des Wirklichen etwas magern und formalhaften Stils, erhob sich Dürer, bald zu einer ungewöhnlichen Festigkeit im Ausdruck persönlicher Anschauung und zu einer eigenen, neuen Kraft, das Dasein, die Natur, das Leben im Bilde aufzufangen und zu verarbeiten. Die großen Werke der Graphik, die Apokalypse und die Passion des 27 Jährigen (1498), das Marienleben (1504) die Marienbilder (vgl. 1. Mappe Abb. 1, 5, 6, 15, 17, 18), die Stiche nach konstruierten Körpern (vgl. 1. Mappe Abb. 8 u. 10) bezeichnen den Weg dieser Entwicklung, die Dürer zu einem tieferen Verständnis der Dinge und Menschen führt und ihn immer zugleich wissenschaftlich und gefühlsmäßig in die gegebenen Formen eindringen läßt. Wenn die frühen Werke bis 1504 einen auffallenden Reichtum in der Erfindung und Ausbreitung der Motive aufweisen und auf eine möglichst allseitige, erschöpfende Beschreibung des Gesehenen, des Weltbildes angelegt sind, so treibt die Entwicklung in Dürers Leben dem Endzweck zu, das Einzelne nicht mehr als selbständigen Darstellungswert, sondern nur mehr als Funktion der Gesamtwirkung anzuerkennen, die jetzt mehr im Ausdruck als in der Erscheinung gesucht wird.

Die Kupferstichpassion (1507—1512), von der hier aus technischen Gründen leider kein Blatt aufgenommen werden konnte, vollendet den Übergang von den Entwicklungsjahren zu der Zeit der Meisterschaft Dürers. Die beiden Hieronymusstiche, die unsere Reihe eröffnen, zeugen für die Kraft des künstlerischen Formerlebnisses und die Feinheit der technischen Arbeit, die dem späten Stil Dürers eigen sind. Der „Hieronymus am Weidenbaum“ (Abb. 1 B. 59) ist eine Kaltnadelarbeit, die Linien sind nicht mit Nachdruck ins Metall eingegraben, sondern leicht hingezeichnet und dadurch ein toniger Glanz verbunden mit einem wunderbaren Saft der Dunkelheiten und des Lichts erzeugt; der Löwe, das Wasser, oder der Mantel des Heiligen sind mit dem graphischen Instrument in einer Weise dunstig und weich gemalt, wie mit dem Pinsel erst ein späteres Jahrhundert malen konnte. Im „Hieronymus im Gehäus“ (Abb. 2 B. 60) „malt“ Dürer nicht Ton, sondern Licht, schmeichelndes, atmosphärisches Licht und er zaubert es mit demselben Instrument hervor, das in seiner Hand die strengen, metallischen, bestimmten Formen schafft, dem Stichel. Die Persönlichkeit des Heiligen geht auf in der Darstellung der Räumlichkeit. Wir stehen diesem Zimmer von zwei Standpunkten zugleich gegenüber, sehen von vorn gerade auf die Rückwand und von der Seite schräg auf die breite Fensterwand. Ganz ungewöhnlich nicht nur für Dürers Zeit ist die Verbindung einer starken Raumwirkung mit einer atmosphärischen Stimmung: Übereckstellungen auch einzelner Gegenstände, überraschende Wechsel im Maßstab wie etwa zwischen dem Löwen und dem Tisch, dem Kürbis vorn an der Decke und den vielerlei Dingen auf dem Wandgestell, schließlich daß alle Teile der Einrichtung in reichster Gegenwirkung durcheinanderspielen, verbreiten im ganzen Bilde Anregungen innenräumlicher stimmungsvoller Bewegung, und nun bricht durch die blanken Scheibchen das Sonnenlicht und sammelt die mannigfachen Einzelheiten zu einem schimmernden Ganzen von behaglichster Schweigsamkeit. Der Heilige sitzt in Gedanken und Arbeit versunken hinter dem Tisch. Die Poesie dieser Räumlichkeit ist bewegt von der Eigenart, wie in der tiefen Stille, die das Denken des Mannes der Umgebung gebietet, die einzelnen Gegenstände verführt vom Licht zu summen und zu erzählen beginnen. Die Tiere im Vordergrunde gehören mit zur Wohnlichkeit des Zimmers und dämmern in der Gesamtkomposition als Funktionswerte; sie sind weit entfernt von der isolierten Objektivität jener Hundegruppe im Hubertusstich (vgl. 1. Mappe Abb. 9).

Man könnte nun wohl von den Hieronymusstichen zu der Meinung verleitet werden, die künstlerische Meisterschaft Dürers falle zusammen mit einem menschlichen Altern seiner Seele im Sinne einer weisen, weltverschlossenen Beschaulichkeit. Das wäre ein Irrtum, denn in Dürer brennt die dämonische Urkraft des Renaissancemenschen bis an sein Ende in unveränderter Glut fort. Dürer gleicht wohl einem Vulkan, der oft längere Zeit stilliegt und in einer blütenreichen Vegetation sein drohendes Ansehen verliert, bis er plötzlich im Innersten erschüttert und blutige Feuermassen ausstößt. In den Jahren 1515—1516 erfolgte ein solcher Ausbruch seiner Phantasie, die unter dem Druck leidenschaftlicher Gestaltungskräfte erzitterte und Bilder von visionärem Charakter hervorbrachte, wie sie seit der Apokalypse nicht mehr vorgekommen waren. Die Gewalt des Ausdrucks schafft sich in der Radierung ein neues Mittel zur Form. Der Leidensmann von 1515 (Abb. 4 B. 22) ist ein erster Versuch, aus dem Eisen mit der Säure Linien zu ätzen, dem der „Christus am Ölberg“ (Abb. 6 B. 19) und „Das Schweißtuch, von einem Engel gehalten“ (Abb. 8 B. 26) mit großem Gelingen folgen. Bei starker Ausnutzung von Lichtkontrasten, die jedoch nicht wie bei den Stichen abgegrenzt sind, sondern wild durcheinanderblitzen, ergeben diese Blätter eine bei dem wissenschaftlich abgeklärten Dürer ganz ungewöhnliche Irrationalität des Eindrucks. Der Engel auf dem Ölberg erscheint wie im Sturm, vor dem sich die Äste des Baumes — das Motiv ist in höchster Spannung — nach der andern Seite drehen und biegen. Dieser Baum begrenzt die leidenschaftliche Szene und engt sie zugleich ein, denn jenseits liegt die Landschaft in nächtlicher Stille und die Jünger schlafen in tiefer Blindheit. Der ganze Inhalt des Bildes fängt sich aber in dem Antlitz und den Händen des Herrn, die vor Qual und Leiden und Kampf sich im Ausdruck verkrampfen. Noch eigentümlicher im Gesamtwerk Dürers nimmt sich die Radierung mit dem fliegenden Engel aus, der mit rauschendem Gewand auf einem Wolkensaum durch die Lüfte segelt und das Schweißtuch sich verkehrt im Winde blähen läßt. Hier vergißt man, daß Dürer und Grünewald in so mancher Beziehung Gegensätze bilden, und fühlt stark, daß ihre Seelen von demselben göttlichen Odem eines großen Zeitgeistes angehaucht und erregt sind.

Am Tage hatte Dürer nach wie vor einen gesunden Blick für die Erscheinungen der Straße. Wenn er in der Jugend die Frauen, die in Nürnberg zur Kirche gingen, zeichnete oder für allerlei Typen aus dem Volke (vgl 1. Mappe Abb. 3 u 12). Interesse zeigte, so vertiefte sich dieser Anteil mit reiferer menschlicher und künstlerischer Beobachtung noch, und ein Strich wie der des Bauernpaares auf dem Markte (Abb. 15 B 89) wurde nicht nur zu einem hervorragenden Kunstwerk, sondern zu einem Kulturdokument für alle Zeiten, indem er ein Exemplar der Bauernrasse, die den Bauernkrieg geführt und die Reformation vielleicht am tiefsten miterlebt hat, in typischer Verkörperung festhält. Die kulturhistorische Wertung des Striches geht mühelos in die künstlerische über. Die Fähigkeit der tiefen Erfassung des wesentlichen mußte in Dürer erst einen gewissen Grad erreicht haben, ehe er ein Bauernpaar, das auf den Markt kommt und seine Erträgnisse feilbietet, in dieser großen Art und mit diesen vollkommenen Mitteln gestalten konnte: wenn auch alle Einzelheiten, Kleidung, Eierkorb, Topf und Huhn in stofflicher Farbigkeit gekennzeichnet sind, ist das doch keine nachahmende Beschreibung der Natur; kein Bauernpaar würde so aussehen, wenn nicht das beseelte Auge des Künstlers in ihm den Vertreter einer großen Menschenart, die mit der Erde und der triebhaften Dumpfheit ihrer Geschöpfe noch in einer Gebundenheit zusammenlebte, wie sie seitdem längst verloren ging, erblickt und dargestellt hätte. Die Beine mit den gestülpten Lederstiefeln des Mannes, der breit und ungelenk dasteht, wachsen wie Wurzeln eines Baumes mit dem Boden zusammen.

Während die Mariendarstellungen die bewegten, jugendlichen Entwicklungsphasen Dürer als ein führendes Thema begleiten, gehen die späten Beispiele über das Erreichte von 1514 in Auffassung und Stil grundsätzlich nicht mehr hinaus. Auch jetzt wechseln die Darstellungen

der Himmelskönigin auf dem Halbmond mit denen der mütterlichen Maria ab, wobei die Wärme und Zärtlichkeit, die die Mutter für das Kind empfindet, einen verschiedenen Ton des Bildes bestimmen. Gegenüber der frühen Maria auf dem Halbmond (vgl. 1. Mappe Abb. 5), bei der das Dünne und Leere der ganzen Fassung von einer gekräuselten Lebhaftigkeit der Linien umspielt war, erscheint die Maria von 1514 (Abb. 3 B. 33) in großer, von einer innern Formanschauung getragener Einfachheit, die jede Linie, sei es der Silhouette oder der Draperie, mit überzeugender Sicherheit zeichnet. Ebenso glücklich wie diese Maria in der Absicht auf Einfachheit empfunden und getroffen ist, wurde die Maria von 1516 (Abb. 7 B. 32) auf Reichtum und Pracht in der Durchbildung aller Einzelheiten angelegt. Die Haltung ist zunächst im Ganzen, besonders in der Neigung des Kopfes und in der Schulterlinie, dieselbe. Aber wie bei der Maria von 1514 alles vermieden ist, was die Geschlossenheit eines Motivs etwa des merkwürdig flachen Winkels, den die Linien der rechten Körperseite der Stehenden bilden, beeinträchtigen könnte, erregt der Stich von 1516 Phantasie und Auge durch eine Überfülle stecherischer Virtuositäten und farbiger Einzelheiten. Von der Krone und dem Szepter zu schweigen, entfaltet sich dieser Reichtum in der erfinderischen Differenzierung der wenigen Angaben, um die es sich hier handelt, des dichten Haares, des feinfältigen Ärmels, der gezackten Umrißlinie oder auch nur in der besondern Art, wie die Draperie über dem Halbmond sich bricht, die so ganz anders lebendig ist als auf dem Stich von 1514. Daß bei dieser Freude an dem individuellen Glanze einer Erscheinung die innerliche Bewältigung der Aufgabe leiden könnte, bestätigte auch die Maria mit dem Kinde von 1518 (Abb. 9 B. 39), wo noch viel stärker die Gewichtigkeit einer italianisierenden großen Frauenpersönlichkeit ohne innern Bezug auf die biblische Mutter Jesu betont wird und das Engelspaar mit der Krone die Pracht der irdischen Erscheinung noch erhöht. Aber Dürer vergißt sich in der Hingabe an das sinnfällig Äußere, das er mit seiner Zeit liebt, nie so sehr, daß er nicht zu jeder Stunde zu sich selbst zurückkehren und das Tiefste und Innerlichste im Verhältnis von Mutter und Kind in einem Bilde ausdrücken könnte. Die säugende Maria von 1519 (Abb. 10 B. 36) gibt zum ersten Male eine sitzende Maria ohne Landschaft oder Baum als Stütze im Rücken. Wie sie auf der Rasenbank sitzt, erfüllt ihre mütterliche Schönheit das Blatt so vollkommen, daß jede weitere Angabe stören würde. Auch hier ist die technische Arbeit bewundernswürdig, aber sie wird nicht als etwas an sich beachtet und gekostet, sondern geht auf im Ausdruck des Erlebnisses.

Das Marienbild war indes nicht das Thema, das dem alternden Dürer besonders nahe lag. Was ihn in den letzten Jahren immer und immer wieder beschäftigt und dann in den Aposteln der Münchner Pinakothek die großartige Manifestation findet, ist die Gestaltung idealer männlicher Charaktere. Apostelfolgen waren seit den Zeiten des Meisters E. S. eine beliebte Aufgabe der Kupferstichkunst gewesen. Dürer erhob das Thema ins Außerordentliche, weil er die Apostel nicht um der kirchlichen Ikonographie willen, daß jeder sein Attribut und seine äußere Erkennbarkeit bekam, darstellte, sondern um in ihnen besondere hochgegriffene Typen der Männlichkeit und Menschlichkeit durch künstlerische Form zu schaffen und wahr zu machen. Bei dem kleinen Format wäre eine Charakterisierung durch laute Gesten und breite Bewegungen verfehlt gewesen, hier kam alles darauf an, die Potenz der innern Idealität auf enien gesammelten, starken Ausdruck und in eine enggeschlossene Fassung zu bringen. Die Apostel Paulus (Abb. 5 B. 50), Simon (Abb. 12 B 49), Bartholomäus (Abb. 13 B. 47), Philippus (Abb. 14 B. 46), zu denen wir in diesem Zusammenhang den Hl. Christoph von 1521 (Abb. 11 B. 51) mitrechnen wollen, sind alle durch die Stellung und Haltung, bald Face, bald Profil, in einfacher, unscheinbarer Weise gekennzeichnet, und jeder besitzt dieselbe massive Eindrücklichkeit einer bis in die letzte Falte mit Energie durchgebildeten Erscheinung.

Nun fühlte sich Dürer in der Technik der individuellen Charakterisierung und der großen kompositionellen Erfindung sicher genug, die Aufgabe, die er bisher nur in der Malerei behandelt hatte, nun auch im Stich zu lösen: das Bildnis. Dabei hat er den größern Erfolg in den Porträts, in die er aus persönlicher Zuneigung und Verehrung für die Dargestellten jene Idealität des Charakters hineinverarbeitet, die er bei seinen Aposteln gewonnen hat. Die Meisterschaft der Technik wird hier unmittelbar zur Meisterschaft des Darstellens und Bildens. Dafür zeugen die Bildnisse des Wilibald Pirkheimer (Abb. 16 B. 106) und Philipp Melanchthon (Abb. 18 B. 105). Der „Erasmus von Rotterdam“ (Abb. 17 B. 107) hingegen bleibt zwar immer ein glänzender Wurf in der bildlichen Komposition, wie Bücher, Tisch und Inschrifttafel sich um den Gelehrten gruppieren, ohne seine Erscheinung einzuengen und eine seltene technische Leistung, aber um als Bildnis bedeutend zu sein, ist der Porträtierte zu sehr von außen gesehen und zu wenig von innen erfaßt.

So geschah es Dürer bisweilen, daß sein äußerer Blick in die Akribie einer allzu sachlichen Beobachtung verfiel, während seine Gedanken in schwerer geistiger Arbeit um Vorstellungen höherer Formgattungen rangen. Wahrhaftig und ernst, lebendig und phantasieerfüllt war seine Kunst gerade darum, weil sie große Formen nicht nach dem Maße platonischer Vorbilder zu erreichen suchte, sondern aus der Natur, aus der treuen Erfassung des Nächsten langsam heraus entwickelte und sich zu ihnen als etwas Ungekanntem emporsteigerte. Beobachtung, Technik, Phantasie arbeiten in Dürer unausgesetzt füreinander und wo sie sich zu einem schöpferischen Funken entzünden, entstehen seine vollendetsten Werke.

Dr. Ulrich Christoffel.



1. Der heilige Hieronymus mit dem Weidenbaum. 1512. B. 59.



2. Der heilige Hieronymus im Gehäuse. 1514. B. 60.



3. Madonna mit kurzem Haar auf dem Halbmond. 1514. B. 33.



4. Der sitzende Schmerzensmann. 1515. B. 22.



5. Der Apostel Paulus. 1514. B. 50.



6. Christus am Oelberg. 1515. B. 19.



7. Maria mit Sternenkrone und Szepter. 1516. B. 32.



8. Das Schweißtuch Christi von einem Engel gehalten. 1516. B. 26.



9. Maria von zwei Engeln gekrönt. 1518. B. 39.



10. Die große säugende Maria. 1519. B. 36.



11. Der zurückschauende heilige Christoph. 1521. B. 51.



13. Der Apostel Bartholomaeus. 1523. B. 47.



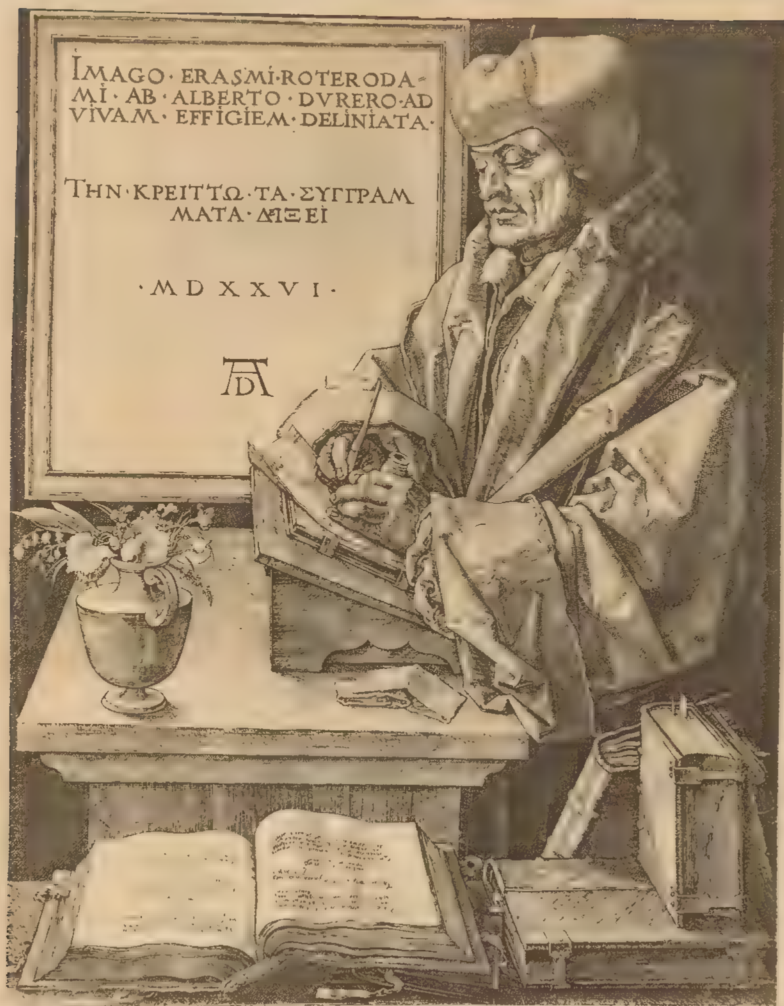
14. Der Apostel Philippus. 1526. B. 44.



15. Die Marktbauern. 1519. B. 89.



16. Willibald Pirkheimer. 1524. B. 106.



17. Erasmus von Rotterdam. 1526. B. 107.



18. Philipp Melanchthon. 1526. B. 195.